

<https://helda.helsinki.fi>

L'opéra comme scène de la technique

Lindberg, Susanna

2019-09

Lindberg , S 2019 , ' L'opéra comme scène de la technique ' , Proteus , vol. 15 , no. septembre , pp. 82-96 . < <http://www.revue-proteus.com/parus.html> >

<http://hdl.handle.net/10138/305892>

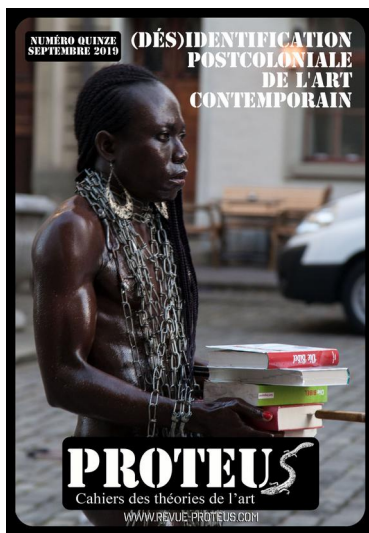
unspecified
publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.



L'opéra comme scène de la technique

Susanna LINDBERG

(Université d'Helsinki, Collegium des études avancées)

Pour citer cet article :

Susanna LINDBERG, « L'opéra comme scène de la technique », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 82-96.

Résumé

L'article, issu d'une réflexion plus vaste sur les rapports entre l'art et la technique, examine l'hypothèse philosophique selon laquelle l'opéra serait l'art technique par excellence – non pas l'art abâtardi par sa technicité mais au contraire l'art qui interroge la technique de manière particulièrement riche. L'article présente d'abord des propositions philosophiques sur la technique qui sont importantes dans la philosophie aujourd'hui (à partir de Heidegger et de Simondon) et les évalue ensuite à la lumière d'un opéra contemporain – *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho. Dans le contexte d'un opéra, la question de la technique doit être entendue en des sens multiples : elle nomme la machinerie scénique tout autant que les mécanismes sociaux, les techniques de composition tout autant que les techniques d'interprétation. À tous ces niveaux, l'opéra contemporain montre pourquoi la technique n'est plus un simple instrument de l'art mais son milieu, et par là le monde même que l'art désire mettre au jour.

philosophie de la technique — machinerie scénique — mécanismes sociaux — Heidegger

Abstract

*The article, which is the result of a broader reflection on the relationship between art and technology, examines the philosophical hypothesis that opera is the technical art par excellence - not the art bastardized by its technicality but, on the contrary, the art that questions technology in a particularly rich way. The article first presents philosophical proposals on technique that are important in philosophy today (from Heidegger and Simondon) and then evaluates them in the light of a contemporary opera - Kaija Saariaho's *L'Amour de loin*. In the context of an opera, the question of technique must be understood in many ways: it refers to stage machinery as well as social mechanisms, compositional techniques as well as performance techniques. At all these levels, contemporary opera shows why technology is no longer a simple instrument of art but its environment, and thus the very world that art wishes to bring to light.*

philosophy of technology — stage machinery — social mechanisms — Heidegger

L'opéra comme scène de la technique

Tout art est associé à la technique, ne serait-ce qu'à ses propres techniques d'exécution qui reflètent l'état technologique de la société où il évolue. Mais tous les arts ne se rapportent pas de la même manière à leur indispensable condition technologique. Lorsque la beauté artistique se conçoit comme la manifestation sensible de l'idée suprasensible¹ ou lorsque l'art se donne comme la mise en œuvre de la vérité², la technique paraît secondaire eu égard à l'idée ou à la vérité et reste principalement cantonnée à un rôle instrumental. Dès lors, on pense que la technique doit s'effacer dans l'œuvre pour que l'art ne se réduise pas à un simple spectacle d'ingéniosité ou de virtuosité. Aujourd'hui cependant, la technique est devenue un élément si marquant de l'existence en général que l'art, dans son désir d'explorer celle-ci, explore de plus en plus souvent explicitement aussi la technique qui le configure, que ce soit en étudiant directement l'état technologique de la société ou en réfléchissant aux techniques artistiques qu'elle rend possible. L'art explore, expose, déconstruit et célèbre la technique le plus manifestement dans l'art contemporain technologique, robotique et algorithmique³. Mais il me semble

que la technique devient le centre de l'œuvre d'art tout d'abord dans un genre bien plus ancien, à savoir l'opéra. L'opéra ne serait ainsi pas seulement « l'art métaphysique par excellence », comme l'a pensé la philosophie depuis la lutte de Nietzsche avec Wagner⁴, mais bien plutôt l'art technique par excellence, l'art dans lequel la technique se met en jeu comme telle. Si le but de l'art était de manifester l'idée suprasensible, la poésie ou la musique absolues seraient sans doute les mieux à la hauteur de la tâche, en tous cas mieux que l'opéra qui a tendance à noyer la pensée dans la technologie spectaculaire⁵. En revanche, si l'art veut étudier la machinerie du monde, l'opéra est un lieu propice pour ce travail. Dans l'opéra, la technique n'est pas seulement un instrument au service de l'art car l'art y sert à exposer la tech-

Where's the Work », *Work work work work work work*, # 11, 2019, <<http://workworkworkworkworkwork.com/susanna-lindberg-robots-in-art-wheres-the-work/>>, consultée le 10 juillet 2019.

4. Nietzsche utilise cette expression dans *Considérations intempestives*, iv. Bien des philosophes pensent la question de l'opéra depuis Wagner : outre Nietzsche, Heidegger, Adorno et Lacoue-Labarthe, on peut citer Alain BADIOU, *Cinq leçons sur le « cas » Wagner*, Paris, Nous, 2010 (qui explique l'obsession des philosophes à se confronter à Wagner, p. 73) et Slavoj ŽIŽEK, *Subversions du sujet*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 1999. Le débat de la philosophie avec l'opéra se limite d'habitude à l'opéra d'avant 1900, tout en nommant *Wozzeck* d'Alban Berg et *Moïse et Aaron* de Schönberg comme les derniers opéras. Žižek surtout situe l'opéra entre 1600 et 1900 et l'identifie à l'époque du sujet dans *Subversions du sujet*, *op. cit.*, p. 175. Dans *La Seconde mort de l'opéra*, Paris, Circé, 2006, Žižek renchérit : l'opéra n'est pas seulement mort en 1900, il est mort depuis le début (*op. cit.*, p. 8). Mais l'analyse de Žižek porte davantage sur la psychanalyse que sur l'opéra. De plus, l'opéra a vécu une véritable renaissance à la fin du xx^e siècle comme le montrent Aude AMEILLE dans « Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 12/2013, p. 55-65, et surtout Danielle COHEN-LEVINAS dans *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013.

5. C'est au fond l'accusation de Nietzsche à l'encontre de Wagner, comme le montre entre autres Lacoue-Labarthe dans *Musica ficta*, *op. cit.*, p. 194-211.

1. G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, Premier volume, « L'idée du beau », Chapitre 1 : « L'idée », II. « Idée. Réalité. Réalité vivante », S. Jankélévitch (trad.), Flammarion, coll. Champs, 2012, p. 160-161.

2. Martin HEIDEGGER, « Der Ursprung des Kunstwerkes », dans *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980 ; « L'origine de l'œuvre d'art », Wolfgang Brokmeier (trad.), Paris, Gallimard, 1962.

3. Ludovic Duhem présente très bien cette problématique dans ses articles « Introduction à la techno-esthétique », *Archée, Revue d'art en ligne : art médiatique et cyberculture*, <<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=343>> et « Vers une techno-esthétique », *Archée, Revue d'art en ligne : art médiatique et cyberculture*, <<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=344>>, consultées le 10 juillet 2019. Je me permets aussi de mentionner que j'étudie quelques œuvres allant dans ce sens dans deux articles, « Liberation – Of Art and Technics : Artistic Responses to Heidegger's Call for a Dialogue between Technics and Art », *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 4:2, 2017, p. 139-154, et « Robots in art –

nique configuratrice du monde. C'est pourquoi, bien qu'il ne soit pas le seul art qui mette en œuvre tout un monde, il est cependant celui qui souligne le plus la part de la technique dans la configuration du monde.

Suivant cette idée, cet article étudie l'hypothèse selon laquelle l'opéra se distingue parmi les arts comme étant l'extrême technique de l'art. Cette hypothèse prolonge une observation faite par Philippe Lacoue-Labarthe dans « Une lettre sur la musique ». Dans cet article, il attribue la naissance de l'opéra, à l'époque de la Renaissance, au désir, non seulement d'imiter la tragédie grecque, mais tout autant de la surpasser grâce au perfectionnement *technique* (harmonique, instrumental, vocal, etc.) : « Et la musique, de tous les arts, est peut-être celui qui a été le plus étroitement lié au développement (et au progrès) de la techno-science¹ ». Pour Lacoue-Labarthe, la musique, déjà au centre de la tragédie grecque, est fondamentalement une puissance affective qui augmente les affects par la grammaire et la syntaxe des passions retrouvées, puis perfectionnées dans l'opéra depuis la Renaissance jusqu'à Wagner et au-delà². Puisque la musique porte ainsi sur les affects, ses recherches techniques portent, en plus des techniques de composition permettant l'expression des affects, sur toutes les technologies d'amplification : « parce que la musique se subordonne, au reste rigoureusement, à une psychagogie, sa technique sera de plus en plus, jusqu'à nos jours compris, une technique de l'*amplification*. Et c'est là que gît

la crise³ ». La crise qui depuis Wagner pèserait selon Lacoue-Labarthe sur la musique contemporaine serait la *saturation* des moyens de techniques compositionnelles et des technologies musicales qui ne permettent pas d'en faire plus dans le sens de l'amplification des affects⁴.

Selon Alain Badiou, Lacoue-Labarthe réduit ainsi le rôle de la technique dans la musique à la simple amplification des affects⁵. Tout en reconnaissant que l'un des usages principaux de la musique est bel et bien l'introspection, l'expression et l'augmentation du sujet, nous ne voudrions pas non plus réduire la technique dans la musique à n'être qu'un moyen de l'auto-réflexion du sujet. Au contraire, nous pensons que la technique est de manière insigne la *chose même* de cet art. Comme Peter Szendy, nous pensons que les éléments techniques de la musique, depuis les techniques abstraites de composition et de production du son jusqu'à la matérialité des instruments et même des supports d'enregistrement⁶, sont plus que de simples moyens. De manières très diverses – que nous détaillerons plus bas – ils sont le corps sonore et la matière même de la musique dont la vocation des œuvres est de sonder et de rendre audibles les résonances.

Jusqu'à récemment, souligner la part de la technique dans un art revenait à regretter une réduction de l'art à la technique qui annoncerait une « désartification » (pour reprendre la traduction évocatrice par Philippe Lacoue-Labarthe de l'*Entkunstung* d'Adorno⁷). Nous tenterons ici une contre-lecture afin de dévoiler la capacité qu'a l'art de rendre perceptible, voire digne de question, la technique – alors que celle-ci s'efface naturellement devant ce dont elle rend possible la présentation. Ce changement de perspective présuppose un changement dans la compréhension de la tech-

1. « Une lettre sur la musique » fut écrit pour le programme de l'édition 1992 du festival Musica. Le texte est aujourd'hui publié dans P. LACOUÉ-LABARTHE, *Pour n'en pas finir et autres textes sur la musique*, op. cit., p. 62.

2. P. LACOUÉ-LABARTHE, *Pour n'en pas finir et autres textes sur la musique*, op. cit., p. 63-64. La conception de la musique, et notamment du chant, comme puissance affective par laquelle la subjectivité vient au jour, a été analysée de manière plus détaillée par Marie-Louise MALLET dans *La Musique en respect*, Paris, Galilée, 2002, et par D. COHEN-LEVINAS dans *La Voix au-delà du chant*, Paris, Vrin, 2006. Cependant, comme le montre Bernard BAAS dans « "L'animal musicien" (Philosophie et musique chez Leibniz) », dans *Musique en jeu*, n° 25, 1976, la philosophie n'a pas interprétée la musique uniquement en fonction de la subjectivité : une toute autre approche souligne le lien entre la musique, les mathématiques et la cosmologie.

3. P. LACOUÉ-LABARTHE, op. cit., p. 64, 42-45. Voir aussi *Musica Ficta : Figures de Wagner*, p. 18-19.

4. P. LACOUÉ-LABARTHE, op. cit., p. 65.

5. A. BADIOU, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, op. cit., p. 26-27. Badiou fait une observation justifiée mais simplifie cependant la position de Lacoue-Labarthe.

6. Peter SZENDY analyse le rôle des instruments surtout dans *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002, et le rôle des supports (partitions, disques, etc.) dans *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

7. P. LACOUÉ-LABARTHE, op. cit., p. 75, 100.

nique : la technique comme telle ne vient pas au jour si elle est envisagée comme un outil, mais seulement si elle est examinée comme une façon d'articuler et de « machiner » un monde. Cette dernière perspective ne va pas de soi, et c'est pourquoi nous essaierons par la suite de rendre justice à sa complexité inhérente. Nous examinerons l'opéra comme l'extrême artistique de la *technè* en analysant les multiples niveaux de technicité d'une œuvre opératique, non pas comme moyens de l'expression d'une idée artistique mais, presque au contraire, comme ouvertures d'un monde.

Notre propos sera éclairci par des références à l'opéra *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho. Le premier opéra de Saariaho, créé en 2000, illustre bien notre propos, car il est une réflexion sur l'histoire de l'opéra qui laisse encore voir les *topoi* principaux du genre (sujet, beauté harmonique et mélodique produite au sein d'une écriture musicale atonale) tout en leur imposant sa différence (politique, sexuelle, technologique, musicale). Nous n'allons pas analyser *L'Amour de loin* comme le ferait un musicologue ni non plus l'expliquer par une théorie philosophique. *L'Amour de loin* n'est pas le sujet de cet essai mais plutôt une sorte de phare qui aidera, peut-être, à garder le cap lors d'un périple philosophique qui interroge une certaine idée de l'opéra en général. Lacoue-Labarthe a dit à ce propos : « l'essentiel en art n'est pas de signifier (d'exprimer ou de présenter) mais de phraser, c'est-à-dire de saisir – en tous sens – un rythme de l'existence¹ ». De même, nous suivrons ici une œuvre, non pas pour la capturer (et par là, la vider), mais pour *rythmer* ou *phraser* une pensée, ou pour naviguer avec elle.

Le problème philosophique de la technique

La question philosophique de la technique que l'opéra serait susceptible d'éclaircir est elle-même une question ayant radicalement changé au cours du xx^e siècle².

1. *Ibid.* p. 68.

2. Pour un compte rendu détaillé de ces changements, voir Bernard STIEGLER, *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.

Traditionnellement, la philosophie (et la culture occidentale en général) a défini la technique comme le moyen pour réaliser une fin humaine. Cette pensée s'inscrit dans l'héritage d'Aristote qui comprenait la *technè* avant tout comme un savoir-faire, comme par exemple l'art du médecin, et seulement par extension comme l'outil d'un art, comme par exemple le marteau du sculpteur. Dépourvue de raisons propres, la *technè* apparaît ainsi comme moyen d'une raison qui lui est extérieure. Le moyen se réduit à sa fonction mais ne contribue pas à la détermination de la fonction³.

Au xx^e siècle, les théories marxistes de l'école de Francfort (notamment Adorno et Horkheimer⁴) et les théories phénoménologiques (surtout Heidegger) ont renversé la question de la technique en pensant la technique comme constitution fondamentale d'un horizon du monde. La plus célèbre des formulations allant dans ce sens est la pensée heideggérienne désignant l'époque moderne comme époque de la technique. Selon lui, la technique moderne ne peut plus être expliquée simplement comme l'outil (*Zeug*) avec lequel le *Dasein* s'oriente dans son monde quotidien⁵. Dans une autre formulation célèbre, Heidegger affirme que l'essence de la technique moderne n'est rien de technique, car elle est un mode de dévoilement du monde : l'« Arraînement » (*Ge-stell*) qui *en-cadre* le monde comme s'il était son horizon transcendantal⁶. Le *Ge-stell* est la configuration du monde à l'époque de la technique qui

3. Selon Aristote, la *technè* est l'art de la production de ce qui n'a pas sa fin en soi, et qui peut aussi ne pas être, ou être autrement (ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Richard Bodéüs (trad.), Paris, GF Flammarion, 2004, 6, 4.1, 1140a 6-25). Voir aussi ARISTOTE, *Métaphysique*, Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin (trad.), Paris, GF Flammarion, 2008, A, 981a6-22.

4. Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1983.

5. Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1983, § 15.

6. L'Arraînement est la traduction par André Préau du *Ge-stell*, qui est fondamentalement intraduisible mais qui veut tout d'abord dire cadre ou échafaudage : *Gestell* est plutôt une *charpente* qu'une structure *rationnelle*. M. HEIDEGGER, « Die Frage nach der Technik », in *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Paris, Neske, 1994 ; « La question de la technique », André Préau (trad.), *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

fait que tout se dispose en vue de la technique : la nature apparaît comme ressources de la production technique, les gens comme ressources humaines, et la pensée comme calcul. De manière parallèle, Jacques Ellul montre que la technique industrielle moderne n'est plus un outil dont l'individu peut se servir mais tout un système technologique qui se sert des individus comme des ressources¹. Contrairement à la neutralité traditionnellement attribuée à la technique comme moyen, la technique comme système a sa rationalité propre, une rationalité instrumentale qui défie et menace de renverser la rationalité de l'esprit philosophique humaniste. Comme la technique se manifeste dans les équipements technologiques mais inclut aussi les savoir-faire nécessaires pour les manier ainsi que les mécanismes sociaux nécessaires pour les construire, alors il devient indispensable pour la compréhension de soi de l'humain de se demander ce qu'est la technique comme trait fondamental du monde qui imprime sa forme sur nous et sur nos sociétés.

Aujourd'hui, ces analyses datant du milieu du xx^e siècle restent pertinentes mais requièrent certains correctifs. L'hypothèse sous-jacente de l'unité, voire de la totalité du système technique, qui en fait une sorte de sujet absolu au négatif ayant ses propres raisons et fins, paraît exagérée face au réel contemporain. Celui-ci est sans doute profondément imprégné par les technologies mais celles-ci s'organisent en strates et réseaux multiples plutôt qu'en une totalité cohérente. Pour comprendre ce réel, l'approche de Simondon s'avère finalement plus pertinente car elle part des objets techniques eux-mêmes et non pas des intentions humaines ou des rationalités globales². Simondon montre que pour comprendre un objet technique, il faut l'étudier selon ses propres modes d'existence et selon son individuation qui se décline selon les catégories de la lignée, des éléments et des milieux associés. Nous pouvons illustrer son idée par un objet technique plus familier aux musiciens que les moteurs à essence que cite Simondon, par exemple le piano. Le piano pro-

vient de la *lignée* technique du clavicorde, du pianoforte, du *Hammerklavier*, etc. Le cœur de ce que Simondon appelle sa *technicité* réside dans ses *éléments*, par exemple dans le marteau dont le principe se trouve bien entendu dans bien d'autres objets techniques (de l'atelier de l'horloger jusqu'à la forge) mais qui s'est peu à peu adapté au piano et est devenu une partie standardisée de son mécanisme. Le *milieu associé* du piano peut être la salle de concert conçue pour faire une caisse de résonance acoustique idéale, mais il est aussi par extension la totalité des institutions où le piano a sa place (atelier de construction de l'instrument, école, bar et maison close, maison bourgeoise, conservatoire, etc.) et finalement toute l'organisation sociale dans laquelle il y a un sens à jouer au piano. Ainsi, Simondon ne pense plus le rapport de l'humain à l'objet technique comme le rapport de l'utilisateur à l'outil. En revanche, il compare l'humain au chef d'orchestre dont le travail consiste à interpréter les instruments les uns par rapport aux autres : son objectif est de laisser chaque instrument faire ce qu'il fait le mieux, tandis que son propre rôle se limite à coordonner leur fonctionnement³.

Évidemment, il est facile d'appliquer l'analyse de Simondon aux instruments de musique. Dans le contexte de cette pensée, l'usage des instruments de musique reste instrumental et fondamentalement conservateur s'ils sont seulement joués sans être également interrogés en tant qu'instruments. Simondon considère que les

1. Jacques ELLUL, *Le Système technique*, Paris, Cherche-midi, 2012.

2. Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris Aubier, 2012.

3. « La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin d'un chef d'orchestre. Le chef d'orchestre ne peut diriger les musiciens que parce qu'il joue comme eux, aussi intensément qu'eux tous, le morceau exécuté ; il les modère ou les presse, mais est aussi modéré et pressé par eux ; en fait, à travers lui, le groupe des musiciens modère et presse chacun d'eux, il est pour chacun la forme mouvante et actuelle du groupe en train d'exister ; il est l'interprète mutuel de tous par rapport à tous. Ainsi, l'homme a pour fonction d'être le coordinateur et l'inventeur permanent des machines qui sont autour de lui. Il est *parmi* les machines qui opèrent avec lui. » *Ibid*, p. 12-13.

objets techniques sont « fermés » lorsque les utilisateurs ne peuvent pas ou ne veulent pas se demander comment ils fonctionnent et comment on peut les transformer (bidouiller, bricoler, inventer du neuf) : alors leur lignée évolutive est close. Pour Simondon, une telle situation est triste. Lui-même souhaitait plutôt « libérer » et « sauver » les objets techniques d'une telle fermeture en les ouvrant aux évolutions de leurs possibilités virtuelles, aux devenirs des inventions nouvelles. Qu'est-ce que la libération d'une possibilité technique ? Pour Simondon, c'est le développement d'un objet technique grâce à de nouvelles inventions. Mais l'évolution d'un objet technique ne constitue pas en soi un événement *artistique* – pas plus que l'invention du piano électrique ne l'était comme telle¹.

Heidegger a pour sa part montré dans *Être et Temps* que pour qu'un outil puisse ne serait-ce qu'*apparaître*, puis devenir visible dans son être, il doit d'abord tomber hors d'usage, par exemple se casser ou cesser de fonctionner². Développant cette intuition, Deleuze et Guattari ont montré dans l'Appendice de *L'Anti-Œdipe* que les machines peuvent devenir des œuvres d'art si l'artiste interrompt leur fonctionnement normal (qui produit des effets utiles) et les fait marcher à vide (comme inutilement)³. Mais n'importe quel engin cassé n'est pourtant pas une œuvre d'art. Dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, Heidegger dit que l'œuvre est une œuvre d'art lorsqu'elle « installe » (montre, éclaire) un monde et permet de penser au sens et à la vérité de ce monde⁴. Cependant, il ne dit jamais qu'un objet *technique*, même un outil cassé, pourrait éclaircir la *vérité* d'un monde. Dans des

textes ultérieurs, il n'analysera plus les objets techniques autrement que comme signes d'un *Ge-stell* technique qui n'installe pas la vérité mais induit au contraire à l'égarement et à l'erreur (*Irre*). Le *Ge-stell* technique a beau déterminer la configuration fondamentale du monde contemporain, il ne l'éclaire pas pour autant mais, au contraire, obscurcit le monde et le (ren)ferme à tout questionnement dans un carcan d'utilité. Ce n'est que tout à la fin de son célèbre article « La question de la technique » qu'il suggère en passant que l'essence de la technique pourrait aussi être libérée vers un questionnement de son essence, et que cela pourrait se passer dans le dialogue de la technique et de l'art, dialogue sans doute rendu possible et nécessaire par l'appartenance de la technique et de l'art à une racine commune : la *techné*⁵.

Ainsi, dans des œuvres d'art, on peut bien entendu essayer de « libérer » des instruments singuliers à la manière de Simondon, comme par exemple quand on prépare des pianos en posant des plumes sur des cordes, en les désaccordant, en enlevant des cordes et en les utilisant comme percussions, etc. Mais pour aller plus loin, pour interroger dans l'art tout le milieu associé d'un dispositif technique, voire le monde qui le soutient, il faut pousser l'interrogation de la « technicité » de l'œuvre bien plus loin, au-delà des instruments – les « outils » de la musique –, dans tous les milieux associés de tous les niveaux techniques de l'œuvre : les instruments, mais aussi les savoir-faire et les techniques de composition, les institutions, etc.

Voilà, nous semble-t-il, ce que l'opéra est en mesure de faire. L'opéra mobilise des techniques aux sens les plus variés.

1. Les techniques de composition. Le cœur du processus poétique de la composition de l'opéra comporte sans doute sa part de « l'attente du signe du Dieu » (à savoir, de l'inspiration) que Heidegger met au centre du travail du poète (*Dichtung*)⁶,

1. J'étudie quelques réponses artistiques à Heidegger et à Simondon aussi dans mon « Liberation – Of Art and Technics : Artistic Responses to Heidegger's Call for a Dialogue between Technics and Art », art. cit.

2. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, op. cit., § 15.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972/1973.

4. M. HEIDEGGER, « Der Ursprung des Kunstwerkes », dans *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980 ; « L'origine de l'œuvre d'art », traduit par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962. Pour un solide compte rendu détaillé de la conception heideggérienne de l'art voir Joël BALAZUT, « La thèse de Heidegger sur l'art », *Nouvelle revue d'esthétique* n° 5, 2010, p. 141-152.

5. M. HEIDEGGER, « Die Frage nach der Technik », in *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Paris, Neske, 1994, p. 39 ; « La question de la technique », traduit par André Préau, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 47.

6. M. HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1996 ou *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et

mais il comporte aussi un très grand travail technique que Heidegger qualifierait de *calcul*, car il s'appuie sur la théorie musicale, qui est une partie indispensable du travail du compositeur, et sur l'*ars poetica*, qui soutient celui du librettiste qui doit trouver l'équilibre entre les mots et les sons. Sans doute le rejet heideggérien du calcul et son rejet de la musique vont-ils de pair : pour lui, l'art est au-delà de sa propre technique¹.

2. En outre, l'opéra se sert bien entendu des instruments, classiques et expérimentaux (comme l'ordinateur dans *L'Amour de loin*), qui sont des objets techniques au sens de Simondon et impliquent leurs milieux associés. Avec les instruments, l'opéra mobilise les divers savoir-faire techniques des musiciens, qu'il peut aussi inviter à l'expérimentation (la production de sons acoustiques, des techniques de chant inhabituelles).

3. En plus des milieux associés des objets techniques sonores, l'œuvre opératique ouvre une *scène*, qui est un espace-temps artificiel où l'événement affectif – l'œuvre – a proprement lieu. Pas d'opéra sans cette dimension théâtrale qui, comme on le verra, ne cache généralement pas son artifice mais l'expose au contraire.

4. Enfin, comme le théâtre, l'opéra se donne comme l'image du monde où ses auditeurs-spectateurs évoluent. Si à l'époque de Wagner – mais aussi de Beethoven et de Verdi – l'opéra pouvait avoir une fonction politique manifeste, aujourd'hui il refuse ce rôle mais expose néanmoins la sociologie de son public.

Parmi les moyens techniques de la musique, il ne faut donc pas compter seulement les *machines* à enregistrer et à amplifier la musique mais tout ce qui concerne les *instruments*, les *techniques* du jeu et du chant, les *techniques* de composition, les *installations* scéniques, les *dispositifs* qui réunissent le public, etc. L'œuvre musicale explore toutes ces

dimensions. La musique évolue lorsque ses moyens techniques sont saturés et requièrent l'invention de nouvelles techniques. Comme le dit Danielle Cohen-Levinas, « la recherche musicale est obligée de suivre le rythme incessant de la technologie et elle doit assumer l'obsolescence continuelle de la machine² » et, parmi différents genres de musique, l'opéra est peut-être celui qui a été le plus fortement déterminé, non seulement par la machinerie scénique, mais aussi par tout le dispositif technologique de la production des sons³. L'opéra réunit ainsi de nombreuses facettes qu'on peut qualifier de techniques. Nous allons maintenant en étudier quelques-unes en nous aidant de *L'Amour de loin*.

L'Amour de loin

L'Amour de loin fut composé par Kaija Saariaho sur un livret d'Amin Maalouf et créé à Salzbourg en août 2000 avec une mise en scène de Peter Sellars. Sa mise en scène a été reprise en 2004 à Helsinki, et c'est cette production qui a donné lieu à l'enregistrement DVD publié par *Deutsche Grammophon*⁴. Pour une meilleure compréhension de l'opéra, nous utiliserons les analyses musicologiques provenant de la thèse doctorale de Liisamaija Hautsalo *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa* [*L'Amour de loin. La sémantique de l'inaccessibilité dans l'opéra de Kaija Saariaho*] soutenue à Helsinki en 2008. Selon Hautsalo, le cœur de cet opéra est le désir infini d'un objet inappropriable qui résonne comme l'idée du désir métaphysique formulée par Emmanuel Levinas⁵.

2. D. COHEN-LEVINAS, *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013, p. 26.

3. Le rôle de la machinerie est souligné dans la courte histoire de l'opéra : « Opéra, opéra que me veux-tu », *ibid.*, p. 291-316.

4. Saariaho, Kaija 2005, enregistrement DVD de l'opéra *L'Amour de loin*, mise en scène de Peter Sellars, direction de la musique par Esa-Pekka Salonen. Deutsche Grammophon 00440 073 4026.

5. Liisamaija HAUTSALO, *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*, Helsinki, Acta Musicologica Fennica 27 Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 2008, p. 7, 177-179.

Jean Launay, Paris, Gallimard, 1973.

1. Jean-Luc Nancy montre très bien dans « Le calcul du poète » en quoi le poète (Hölderlin) veut connaître l'art poétique au sens du « calcul » de ce qui est juste, exact, rythmique et finalement touchant – alors que Heidegger méprise ce calcul, comme tout ce qui en général touche au calcul. Voir J.-L. NANCY, *Des lieux divins, suivi de Calcul du poète*. Mauvezin, T.E.R., 1997. L'importance du calcul poétique est encore plus évidente dans le cas du compositeur.

Le livret de *L'Amour de loin* s'inspire de la *Vida* du troubadour Jaufré Rudel écrite au XIII^e siècle :

Jaufré Rudel de Blaye fut un homme très noble, prince de Blaye. Il s'éprit de la comtesse de Tripoli, sans la voir, pour le bien qu'il entendit dire d'elle aux pèlerins qui venaient d'Antioche, et il fit à son sujet de nombreux « vers », avec de bonnes mélodies, [mais] de pauvres mots. Et par volonté de la voir, il se croisa et se mit en mer. Il tomba malade dans la nef et fut conduit à Tripoli, en une auberge, comme mort. On le fit savoir à la comtesse ; et elle vint à lui, jusqu'à son lit, et le prit entre ses bras. Il sut que c'était la comtesse et sur-le-champ il recouvra l'ouïe et l'odorat ; et il loua Dieu de lui avoir maintenu la vie jusqu'à ce qu'il l'eût vue. Et c'est ainsi qu'il mourut entre ses bras. Elle le fit ensevelir dans la maison du Temple, à grand honneur. Puis elle se fit nonne ce jour même, pour la douleur qu'elle eut de sa mort¹.

La *Vida* fonctionne parfaitement comme résumé de l'action de l'opéra de Saariaho et Maalouf². À bien des égards, *L'Amour de loin* est une réflexion sur l'histoire du genre opératique. Suivant la tradition qui fait de l'origine de la musique le sujet privilégié de l'opéra (notamment à travers la figure d'Orphée), *L'Amour de loin* raconte la vie d'un des premiers troubadours du point de vue du pouvoir de sa musique : c'est le pouvoir dévastateur de susciter un « amour de loin ». Comme l'amour et la mort ont dès le début été les sujets primordiaux de l'opéra, en tant qu'affects primordiaux révélant « l'âme » là où la parole n'a plus prise, *L'Amour de loin* ne contient en réalité qu'un récit épuré à l'extrême sur la force de l'amour (d'autant plus puissant d'être un « amour de loin » et que les amants ne se sont jamais vus ni connus) et sur sa résolution dans la mort. Non seulement le récit, dans lequel une traversée de la mer aboutit à un *Liebes-*

tod, mais aussi la musique de *L'Amour de loin* reflètent *Tristan et Iseult* de Wagner par son intensité quasi romantique³. Pourtant, l'œuvre de Saariaho se tourne aussi clairement dans un sens contraire à la tradition wagnérienne fortement marquée par le nationalisme, car l'œuvre contemporaine est tout aussi essentiellement une réflexion sur l'exil et sur le rapport entre Orient et Occident (Blaye et Tripoli), si lointains et si irrécconciliables dans leur amour réciproque. Après tout, Amin Maalouf, le librettiste de *L'Amour de loin*, est un écrivain libanais résidant à Paris, humaniste cosmopolite toujours étranger en tant que chrétien en dialogue avec le monde musulman et arabe en Occident. Kaija Saariaho est une compositrice finlandaise résidant à Paris et étrangère également comme femme exerçant un métier majoritairement masculin. Ces étrangers vivant à Paris réfléchissent leurs propres situations aussi bien dans Jaufré le compositeur-poète que dans Clémence qui se lamente sur son exil. Et enfin, pour ce qui concerne la musique, il va de soi qu'un opéra post-sériel utilisant aussi des moyens informatiques se retourne de mille manières contre les techniques de composition wagnériennes.

On peut bien sûr penser que le sens de cet opéra se situe dans cette situation géopolitique, érotique et artistique déchirante. Mais l'opéra comme ensemble scénique et sonore n'est pas juste un *moyen pour exprimer cette idée* : si tant est que le sens de l'opéra est simple et que notre intelligence le « connaît » d'avance, l'opéra lui-même fait que le sens nous *touche* et que nous pouvons sentir son *poids*. Il peut nous toucher parce qu'il est un ensemble de structures, que nous dirons ici « techniques », qui ne représentent pas l'idée mais lui donnent un lieu – parce qu'elles sont une constellation momentanée des diverses possibilités qui en soi la débordent, la sursaturent et la transcendent. Dans ce qui suit, nous ne voulons pas supprimer le sens de l'opéra mais nous le laissons de côté pour rendre un peu plus visibles les conditions matérielles de sa création, qu'on oublie souvent à l'ombre du sens de l'œuvre.

1. Édition et traduction de Boutière et Schutz, selon les textes des ms 1 et K, 1973, cité dans le « Centre interrégional de développement de l'occitan », <https://www.lociridoc.fr/E_lociridoc/images/documents/jaufre-rudel-bio-bibliographie.pdf>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Un seul élément de la *vida* n'est pas rapporté à l'opéra, à savoir « il recouvra [l'ouïe et] l'odorat ». Hautsalo rapporte que Saariaho avait songé à la possibilité d'utiliser l'odeur comme un élément de l'œuvre mais n'a finalement pas réalisé cette idée.

3. Saariaho dit qu'elle a toujours aimé *Tristan* et qu'une page de la partition de *Tristan* (le début de la grande scène d'amour) est accrochée depuis des années sur le mur de son studio. (L. HAUTSALO, *op. cit.*, p. 27.)

L'art technique

Dans ce qui suit, nous allons examiner l'opéra comme art technique selon quatre dimensions : les techniques de composition, les techniques des interprètes, la machinerie scénique et les mécanismes sociaux et politiques de diffusion. Ces dimensions n'illustrent pas une unique idée totalisante de la technique mais montrent au contraire que la question de la technique ressurgit chaque fois différente, et pourtant à chaque fois décisive.

Techniques de composition

La musique est de part en part technique. Au niveau des techniques de composition, la musique est le plus technique des arts : proche des mathématiques depuis Pythagore, aujourd'hui proche des sciences et de l'informatique. Dans une œuvre contemporaine comme *L'Amour de loin*, il est tentant de chercher l'apport de la technologie tout d'abord dans l'utilisation de l'ordinateur, qui est à la fois un moyen de composition et une source de sons. Liisamaija Hautsalo pense en effet que l'ordinateur utilisé dans l'œuvre contemporaine ajoute à la composition quelque chose de neuf, toute une autre dimension de technicité. Voici comment elle situe cette nouveauté.

Dans *L'Amour de loin*, Hautsalo remarque que Saariaho utilise constamment du matériel sonore préenregistré. Chacun des trois personnages (Jaufré, Clémence, Pèlerin) a son propre accord initial qui peut être accompagné par des éléments supplémentaires tantôt seuls tantôt combinés avec : a) des sons naturels (vent, mer, oiseaux, vagues, feuilles) b) des voix humaines (paroles et paroles soufflées) ou c) des cloches. Le matériel préenregistré contient beaucoup d'éléments concrets naturels (eau, vent, feuilles, oiseaux¹) qu'on reconnaît pour tels. Parfois ils sont utilisés de manière transcontextuelle, comme par exemple des bruits de vent et de feuilles qui appartiennent à la fois au monde de l'opéra et au monde réel². D'autres sons

encore sont utilisés de manière acousmatique, à savoir que leur source est indistincte ou invisible. Le matériel concret est reconnaissable, alors que le matériel acousmatique fait signe vers l'étrange, le lointain, l'inconnu.

D'après Hautsalo, le matériel acousmatique préenregistré de *L'Amour de loin* signifie l'au-delà ou dieu, qui réalise dans cet opéra le *topos* théâtral du *deus ex machina*³. Hautsalo a bien entendu raison de dire que le motif général de cet opéra est le désir du loin qui ouvre un rapport à l'infiniment lointain. Cela est évident au niveau de l'intrigue car le désir ne sera jamais assouvi – même si les amants se rencontrent brièvement juste avant la mort de Jaufré, ce n'est pas pour se posséder mais tout au plus pour se parler au conditionnel : « Si tu pouvais, tu me prendrais dans ton lit ? tu reposerais ta tête à côté de la mienne ? », etc. La brutalité de l'interruption par la mort souligne le caractère infini de l'élan. Hautsalo pense que le rapport à l'infiniment lointain est également audible au niveau de la musique. Elle rappelle d'abord que, en général, la musique de Saariaho contient souvent un élément mystérieux qui se rapporte vers un monde Autre, invisible mais néanmoins sensible :

[Dans l'œuvre de Saariaho,] les « compositions sur les corps célestes » peuvent être interprétées comme une méditation métaphysique et existentielle sur le cosmos. On peut trouver une semblable méditation métaphysique dans les passages préenregistrés de *L'Amour de loin* où on juxtapose les sons concrets de la nature avec l'infini cosmique des passages acousmatiques. Ainsi on interprète le matériel étranger acousmatique comme l'Autre. [...] Le matériel non reconnaissable et étranger à l'expérience humaine de *L'Amour de loin* peut être interprété comme un *prototypos* dont le signifié est l'étranger et l'infini⁴.

1. L. HAUTSALO, *op. cit.*, p. 23, 45.

2. *Ibid*, p. 46. Pierre Schaeffer a divisé les sons électroniques en sons acousmatiques, concrets et transcontextuels, à savoir : dont l'origine est inconnue (acousmatique), connue (concret) ou qui appartiennent à une œuvre mais renvoient au monde réel (transcontextuel).

3. *Ibid*, p. 82. Parmi d'autres *topoi* Hautsalo distingue par exemple le *topos* du cheval, du troubadour, de la pastorale, etc., et plusieurs *topoi* naturels (tempête, vague, cœur).

4. *Ibid*, p. 189. Hautsalo ajoute : « la transformation de la voix du maître, de l'esprit ou de Dieu, pour qu'elle devienne acousmatique, à savoir pour que sa source devienne invisible, est courant dans plusieurs traditions religieuses, entre autres dans les traditions juive et musulmane. Ainsi, on peut penser que la voix acousmatique qu'on entend dans *L'Amour de loin* [...] est la voix du maître, de l'esprit, de Dieu

Le matériel préenregistré de *L'Amour de loin* a été construit par ordinateur et il est joué par l'ordinateur. Cette machine est bien entendu un élément étranger à l'orchestre symphonique traditionnel. Selon Hautsalo, l'ordinateur symboliserait non seulement le contrôle et la possibilité de produire tous les sons, mais aussi la possibilité de produire – « *ex machina* » – le son de l'Autre inaccessible. Si tant est que dans le théâtre classique on *présente le suprasensible* via le *deus ex machina*, dans cet opéra il n'y a certes pas de *deus ex machina* au niveau de l'intrigue, mais il y en a un au niveau de la musique – un *deus ex machina* musical produit par l'ordinateur et représentant l'au-delà, le transcendant, l'inaccessible. La musique produite par ordinateur jouerait ici le rôle de la musique du *deus ex machina*¹.

Cette perspective intéressante reste néanmoins philosophiquement problématique, en tout cas du point de vue de l'auditeur. D'abord, est-il est vrai que l'ordinateur est une machine catégoriquement différente des instruments classiques, qui sont, après tout, aussi des instruments et des machines, est-ce que reconnaître le son du violon implique de le comprendre ? Ensuite, Hautsalo semble confondre totalité et infini dans son interprétation de l'ordinateur : peut-on vraiment signifier le tout-autre ou ne doit-on pas au contraire se contenter d'en marquer la fuite et l'impossibilité de le signifier ? Si l'ordinateur symbolise la totalité et le contrôle, c'est justement qu'il ne peut pas symboliser l'infini du tout-autre.

Pour ces raisons, on peut mettre en question la radicalité de la différence entre l'ordinateur, les instruments et la voix. Dans le matériel préenregistré on peut jouer avec la différence identifiable / acousmatique, mais de la même manière dans le matériel composé pour n'importe quelle source sonore (voix, instrument classique) on peut produire des sonorités familières et des sonorités inouïes. La différence familier / inouï ne tient pas simplement à la source sonore mais aussi, et bien plus essentiellement, à la structure purement musicale du son, qui relève de la tech-

nique musicale. Par technique nous entendons cette fois-ci sa théorie, sa logique, son système, sa *mathesis* : par exemple des techniques de composition tonales, atonales, sérielles, etc. Le terme *mathesis* se réfère ici à la distinction acousmatique / mathématique chez Pythagore, qui distinguait ses auditeurs non-initiés qui écoutaient derrière le rideau d'acousmatiques, alors que les auditeurs initiés connaissaient les preuves et les mathématiques des enseignements. De même, une musique nous semble familière si sa *mathesis* nous est connue, et non familière si nous ne comprenons pas d'où viennent les sons : de quelle source sonore, de quelle technique musicale. Est inouïe une sonorité dont la technique n'est pas déjà connue.

La musique des opéras contemporains est généralement très savante : elle explore, réfléchit, déconstruit, crée des possibilités techniques et théoriques des plus variées. Lorsque la théorie ou la *mathesis* d'une œuvre musicale nous est familière, nous pouvons apprécier sa texture sonore comme la solution d'un problème théorique déjà imaginable (la plupart de la musique tonale et de la musique populaire fonctionnent ainsi : la solution d'une dominante y est une tonique). Parfois en revanche, le matériel est non seulement acousmatique mais plus généralement inidentifiable et étrange car sa technique, sa *mathesis*, ne nous est pas connue. Alors, la technique musicale vient au jour comme telle et suscite un questionnement. Comme l'écoute ne peut plus se fier à une technique connue à laquelle on ne prête plus attention, elle tend l'oreille à la recherche d'une technique à l'œuvre ; elle entend, plutôt que la solution d'un problème connu, l'*exposition* d'une problématique nouvelle que seule cette exposition rend possible : elle explore son envergure, sa profondeur, ses étincelles et ses failles. Dans ce cas, la problématique théorique n'est pas déjà circonscrite mais seulement ouverte, et c'est pourquoi on est moins porté à suivre une théorie déjà constituée que la formation même d'une théorie : la préfiguration à partir de quoi certaines figures seront déterminées comme possibles au sein de la nouvelle théorie et certaines autres non. C'est ainsi que la recherche technique laisse voir la *matérialité d'une nouvelle musique*. C'est sans doute une matérialité très abstraite car elle est faite des structures sonores elles-

– ou de l'Autre. » (*Ibid.*) Dans l'opéra, la dernière prière de Clémence est ambiguë : est-elle adressée à Dieu ou à son amour de loin, alors qu'elle devient nonne.

1. *Ibid.*, p. 190.

mêmes et non pas des signifiants supposés des sons. Dès lors, la technique musicale ne sert plus de *moyen* pour *exprimer* des signifiés plus ou moins extra-musicaux (comme c'est le cas lorsque la musique a pour unique fonction *d'imiter* ou de *reproduire* autrement des choses comme Dieu, l'âme amoureuse ou la nature). La *technique musicale est créatrice en elle-même* : elle ne renvoie pas aux idées mais *crée des possibilités* qui sont des possibilités de nouvelles musiques qu'on devine déjà mais qui ne retentissent pas encore et qui ne retentiront peut-être pas. La musique trouve ici sa matérialité purement musicale qui consiste en ses possibilités et ses virtualités qui ne seraient pas là sans la technique, qui les rend soudainement possibles, et qui pourtant ne se réduisent pas à leur formalité technique. Sans doute cela communique-t-il avec l'aspect utopique de la musique ; c'est la révélation de la matérialité proprement musicale.

En termes heideggériens, la technique connue forme un Monde, alors que la technique inouïe surgit comme un « chant de la Terre¹ » – à ceci près que Heidegger ne dirait jamais que la Terre consiste en possibilités techniques ou mathèmes. Pourtant, seules les inventions techniques montrent la libération de la technique du carcan de la techno-science déjà établie, cette dernière désignant chez Heidegger la fermeture de l'époque de la technique. Aucune science ne peut jouer aussi librement avec de pures possibilités formelles que l'art de la composition qui fait sens indépendamment de toute référence. C'est pourquoi dans ces sonorités on suit le fonctionnement même de l'imagination ou de la création.

Techniques des interprètes

À l'opéra, sur, devant, sous la scène ce sont les interprètes : les chanteurs, les instrumentistes, parfois les danseurs. De tous les artistes qui collaborent dans la création d'un opéra, le public adule le plus les chanteurs. On pense qu'ils incarnent l'art, pas l'artifice. On ne refuse sans doute pas le rôle d'artiste interprète aux instrumentistes, bien

qu'on ne les voie que rarement sur le devant de la scène, mais on pense habituellement que les chanteurs sont la partie la plus essentielle de l'opéra. L'opéra n'est pas une œuvre métaphysique de pensée et de poésie sublimée par la musique mais une représentation portée par des corps et des voix ; seuls les interprètes donnent corps aux affects et seules les voix donnent corps aux mots, et seule la représentation corporelle rend l'opéra aux sens. Comme l'a montré Peter Szendy dans son beau livre *Membres fantômes. Des corps musiciens*, on pourrait dire que les corps musiciens sont possédés par la musique parce qu'ils sont possédés par leurs instruments, ou encore on pourrait dire que leurs instruments leurs sont greffés².

Au niveau du chant, ce qui se passe est complexe. Comme l'a rappelé Lacoue-Labarthe, on a d'abord pensé que le chant pouvait juste ajouter aux paroles une puissance affective supplémentaire. Le véritable contenu de l'opéra, sa chose même, serait énoncé dans le texte et les paroles et la musique faciliterait sa pénétration dans l'âme : au *logos*, elle rajouterait l'affect. L'art musical serait l'art de figurer les affects. Vue ainsi, la technique de l'interprète cristallise l'ambiguïté de l'effet musical. D'un côté, c'est parce que l'interprète donne à la musique son *âme* que la musique peut toucher, voire pénétrer et ébranler l'âme de l'auditeur. La musique permet une communication des âmes, plus exactement une communication des affects au-delà de tout ce que peut atteindre la communication des mots qui est toujours filtrée et affaiblie par son passage par l'entendement. D'un autre côté, et c'est le paradoxe, l'accès aux tréfonds supposés naturels de l'âme humaine (du chanteur *et* de l'auditeur) passe par l'art le plus élaboré. Le paradoxe se répète à tous les niveaux. Ainsi, la voix du chanteur qui semble exprimer les tourments intimes de l'amour est travaillée, affinée, cultivée et on ne peut plus artificielle. Plus l'art des interprètes est sophistiqué, plus il parvient aussi à pénétrer dans l'âme de l'auditeur, pour peut-être y réveiller l'écho de l'amour (ou de la compassion car rien ne dit que l'émotion de l'auditeur doive être la même que celle du chan-

1. Cette expression de Heidegger a été rendue célèbre par le livre de Michel HAAR, *Le Chant de la Terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*. Paris, Éditions de l'Herne, 1985, épigraphe.

2. P. SZENDY, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Minit, 2002.

teur). Curieusement, plus les interprètes – chanteurs, instrumentistes, danseurs – possèdent une technique corporelle sophistiquée, plus ils peuvent aussi devenir *touchants*, comme s'ils s'adressaient directement à l'âme nue de l'auditeur. En somme, les affects retrouvés grâce à la musique sont les affects du tréfonds de l'âme paradoxalement parce qu'ils sont travaillés, et seulement ainsi sublimés et comme anoblis par l'art.

La communication des âmes par la force de la musique est aussi l'enjeu central de *L'Amour de loin* : l'art de la chanson d'amour y éveille l'amour. Clémence tombe amoureuse de Jaufré en chantant sa composition, et Jaufré part pour Tripoli parce qu'il est terrifié à l'idée qu'elle ne chante pas sa chanson comme il l'a composée, le Pèlerin ne la lui ayant pas bien apprise (« je ne me rappelais pas très bien votre chanson »). En général dans cet opéra, plus les lignes de chant sont difficiles, plus elles articulent les passions les plus dévorantes.

Dans la musique contemporaine, cette correspondance entre paroles et musique a parfois été remise en cause. Qu'est-ce que ce changement signifie quant à la question de la technique ? Il s'agit d'un moment dans l'histoire de la musique où on ne voit plus le chant comme expression de l'âme mais comme une construction technique qui comporte aussi bien des techniques corporelles par lesquelles le chanteur forme sa voix que des éléments compositionnels nombreux (depuis les théories des affects jusqu'aux séries déterminées mathématiquement). Examiné en tant que construction technique, le chant ne peut plus se réduire à un simple outil pour exprimer les affects et les *logoi*. Au-delà de l'expression (de l'idée du compositeur), la technique met en avant la chair de l'interprète, sa *voix* qui, tel le fameux « grain de la voix » de Barthes¹, est la singularité et la matérialité d'un corps qui n'a plus rien à voir avec les contenus que la voix est censée exprimer. De ce fait, lorsque le chant n'exprime plus le sens de la musique, on peut être touché par la matérialité de la voix². La matérialité vient au premier plan préci-

sément lorsque la technique corporelle vient aussi au premier plan – c'est la technique matérielle.

Machinerie scénique

Une des dimensions les plus manifestement techniques de l'opéra est la scène : espace-temps artificiel utilisé pour transformer l'événement musical en un événement dramatique. Par cette dramatisation, l'opéra se donne aussi comme une image du monde « réel ».

On peut dire que la scène de l'opéra se niche au cœur de la boîte noire du théâtre. La scène de l'opéra accentue la dimension technique de la scène. Bien entendu, toutes les scènes sont techniques, mais au théâtre, il est dorénavant assez courant de vouloir minimiser la part de la machinerie, par exemple en montant la pièce dans la boîte noire nue, voire dehors dans la rue. À l'opéra, en revanche, il est difficile de minimiser la machine scénique, ne serait-ce qu'à cause du dispositif musical. Mais ce n'est pas uniquement une nécessité pratique : dans l'histoire de l'opéra, la machine scénique a souvent été portée au jour comme telle et célébrée pour elle-même justement en tant que machine prodigieuse. Là où, par exemple, bien des films semblent vouloir faire oublier leur support technique et créer une illusion de naturalité, la scène opératique ne cache pas son côté artificiel mais suggère au contraire que sa machine est aussi une œuvre d'art.

Une partie des critiques suscitées par l'opéra visent le genre dans lequel l'artifice prend trop aisément le dessus sur l'art. Le côté spectaculaire de l'opéra s'incarne sans doute dans la puissance de l'orchestre et dans le jeu théâtral des chanteurs³, mais de manière plus frappante encore dans la machinerie scénique⁴. En effet, dès l'origine, l'opéra a été imaginé pour frapper les esprits

1. Roland BARTHES, « Le grain de la voix », dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982.

2. Ainsi, Saariaho dit que « l'une des premières données dans la conception de cet opéra fut la décision de confier le rôle de Clémence à Dawn Upshaw », livret du DVD, p. 20.

3. Leyli Daroush montre combien le renouveau de l'opéra à la fin du xx^e siècle tenait aussi aux metteurs en scène qui refusaient la gesticulation traditionnelle des chanteurs et apprenaient aux chanteurs le véritable jeu d'acteurs (Leyli DAROUSH, « L'opéra ou l'émancipation du corps », *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 12, 2013, p. 121-132).

4. Pour une présentation générale, voir Evan BAKER, *From the score to the stage: an illustrated history of continental opera production and staging*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.

par cette machinerie. La scène opératique est la plupart du temps bien plus qu'une simple toile de fond peinte : elle est une véritable machine qui fonctionne. La critique porte alors justement sur l'aspect machinique de l'œuvre : non seulement la scène opératique ne serait jamais naturelle, mais elle ne serait pas vraiment artistique non plus. L'opéra devrait sa machinerie scénique davantage aux ingénieurs qu'aux beaux-arts de telle sorte que la scène de l'opéra *serait* artifice par excellence, et non pas de l'art.

Ainsi, on sait que l'opéra baroque français tenait une grande partie de sa signification du fait que sa machinerie scénique coûteuse et sophistiquée donnait une image de la puissance de la royauté, qui était son commanditaire¹. L'œuvre ne reflétait pas seulement la richesse du roi mais aussi l'organisation et le fonctionnement de la cour et du royaume. À l'époque des Lumières, la machinerie scénique s'est simplifiée à la recherche d'un naturel pastoral ; la machinerie elle-même s'est simplifiée et réduite, par exemple, à l'adorable dragon au début de la *Flûte enchantée*, qui est à peine plus qu'un jouet dont les grincements ne doivent pas déranger la musique. Quand cela a été possible, l'opéra contemporain a demandé aux artistes de renom de superviser les constructions scéniques. Ainsi Sellars a construit l'imagerie scénique de *L'Amour de loin* en plasticien qui crée une image – à l'époque où les arts plastiques consistent de moins en moins en peintures et de plus en plus en événements d'espace-temps (voire en scènes dans lesquelles les gens se meuvent). L'imagerie scénique de *L'Amour de loin* est simple et épurée, tout juste deux tours esquissées dans une lumière bleutée. En plus il y a seulement – mais c'est toujours un défi *technique* – la mer entre les deux tours, signifiée par une étendue d'eau traversée par un bateau.

Dans une machinerie qui se montre en tant que machinerie, le but n'est pas exactement de faire croire à l'illusion. Au contraire, on veut voir l'illusion comme illusion pour pouvoir admirer l'ingéniosité des illusionnistes, un peu comme on

admire les prouesses techniques des musiciens. Le génie de l'opéra est aussi celui de l'ingénieur. La technique est sur la scène pour elle-même. Née à l'époque de la nature-machine cartésienne, elle ne vise pas à montrer la nature comme telle mais les rouages des machines qui font voir la nature. La nature n'est même pas filtrée par le dispositif technique mais tout bonnement projetée et signifiée par lui : c'est le dispositif qu'on célèbre, non pas la nature elle-même. Ainsi, *Castor et Pollux* de Rameau ne finit pas par percer le plafond pour montrer les étoiles au-dessus des spectateurs, mais révèle l'image du cosmos filtré par les rouages des machines astrologiques. Œuvre plus moderne, *L'Amour de loin* n'ouvre pas non plus la fenêtre vers la mer dehors mais étale avec précaution une nappe d'eau sur le plancher d'un théâtre : ici, le cœur de la technique scénique n'est pas l'exploit du charpentier qui construit un bassin étanche mais l'exploit beaucoup plus abstrait de Sellars qui construit une *image*. Celle-ci ne tire pas sa force d'une référence à la lointaine réalité tumultueuse de la mer mais, au contraire, le carreau d'eau calme sur la scène devient l'image présente de l'impossibilité de présenter la mer en elle-même, à savoir sa sauvagerie, sa profondeur, son aspect illimité, sa capacité à la fois de séparer et d'unir les gens, sa résonance dans l'inconscient et l'affectif, etc.

Ainsi la scène de l'opéra est-elle remplie de machines. Celles-ci fonctionnent, mais sans produire quoi que ce soit d'utile ou de véridique : elles fonctionnent pour ainsi dire à vide, en produisant une image de la médiation machinique de notre rapport à la nature, et par là seulement elles suscitent une pensée, non pas de la nature, mais de la complication de notre rapport à la nature. Lorsqu'on voit la machinerie qui projette une image de la nature au lieu de la nature elle-même, on voit une allégorie très exacte de notre connaissance de la nature, tantôt médiée par les machines d'observation (modernisme cartésien), tantôt signifiée par les images (contemporanéité de notre imagerie scientifique). L'opéra est bien une image du monde, mais une image qui se sait image.

1. Pour une présentation générale, voir par exemple Daniel SNOWMAN, *The Gilded Stage. A Social History of Opera*, London, Atlantic Books, 2009.

Mécanismes sociaux et politiques : le public

Le milieu associé de l'opéra déborde l'espace scénique proprement dit et inclut également tous les dispositifs sociaux qui rendent possible la rencontre du public et des artistes. Ces dispositifs sociaux sont des mécanismes de l'opéra en un sens plus abstrait que les constructions scéniques et architecturales. On peut les examiner dans les termes d'une sociologie de l'opéra qui reflète à chaque fois une situation politique. La sociologie de l'opéra doit porter son regard sur le public, les artistes, l'éducation musicale, les équipes et mécanismes de production et de distribution, les critiques, etc. Il est aisé de voir que les gens qui se réunissent autour de l'opéra sont loin de constituer une communauté naturelle (si on peut désigner ainsi par exemple les habitants d'un lieu) et sont au contraire une communauté artificielle et assez éphémère de gens réunis tantôt sous la pression de conventions sociales, tantôt par goût.

L'opéra est parmi les arts celui qui a peut-être suscité le plus de critiques fondées sur des arguments sociologiques et politiques, en plus de, ou parfois au lieu de considérations proprement artistiques. Si la critique wagnérienne de l'opéra était liée à sa propre idée du *Gesamtkunstwerk*, Adorno, puis Boulez ont chacun dans son contexte particulier critiqué l'opéra en tant qu'institution politiquement suspecte¹. Or, à l'époque que Žižek désigne comme l'époque de l'opéra tout court (de 1600 jusqu'au début de 1900), il était courant que la situation sociopolitique représentée et éventuellement promue par une œuvre, et la réalité sociopolitique dans laquelle évoluait l'institution de l'opéra, aient coïncidé et se soient renforcées mutuellement – mais est-ce que cette identité n'est pas désormais brisée ou du moins problématique ?

1. La critique wagnérienne de l'opéra au profit de *Gesamtkunstwerk* est expliquée dans : Jacques-Olivier BÉGOT, « Une œuvre impossible ? Opéra et tragédie dans les écrits théoriques de Wagner », *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 12, 2013, p. 33-42. Pierre Boulez invite à « Faire sauter les maisons d'opéra ! » (Pierre Boulez, « Dynamitons les opéras », *Le Théâtre dans le monde*, 17, n° 3, 1968, p. 198). Voir D. COHEN-LEVINAS, *op. cit.*, p. 23, 311, 409-417 et Agnès GAYRAUD, « Adorno et le cercle magique de l'opéra. Critique et sauvetage, du Freischütz au Trésor de Joe L'indien », *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 12, 2013, p. 43.

L'opéra est sans doute dans son histoire un art politique. On peut difficilement écouter l'opéra baroque français sans savoir qu'il fut composé pour célébrer le pouvoir royal absolu², ou Verdi ou Wagner sans penser à leurs projets nationalistes révolutionnaires. Dans ces cas, on trouve des projets politiques incorporés à des œuvres données. D'autre part, on a aussi jugé que des opéras ayant un contenu politiquement neutre pouvaient néanmoins apparaître comme les véhicules d'un projet politique plus général, lorsqu'on les analyse comme moyens de distinction d'une classe sociale particulière : la bourgeoisie cultivée³ (les thèmes opératiques de l'amour et de la mort ne seraient que des soucis de la bourgeoisie aliénée et séparée des réalités de la vie). Si l'opéra a été déclaré mort plus d'une fois au xx^e siècle, c'est aussi parce que ses fossoyeurs souhaitaient ou diagnostiquaient la disparition de cette bourgeoisie.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Bien des gens diraient qu'une œuvre comme *L'Amour de loin* n'appartient toujours et encore qu'à la bourgeoisie cultivée. Mais est-ce un fait ou plutôt une opinion héritée et justifiée idéologiquement ? Peut-on dire que la musique savante contemporaine fonctionne comme le signe distinctif d'une classe sociologique unie et *a fortiori* politiquement privilégiée et significative ? En tout cas :

— les choix d'une préférence musicale ne sont plus déterminés *économiquement* aussi exclusivement qu'au début du siècle dernier, et cela essentiellement pour des raisons *technologiques*. Par exemple, il est possible de se familiariser avec *L'Amour de loin* sans l'avoir vu en « live » grâce à de multiples médiations techniques que l'œuvre réunit momentanément : l'enregistrement dvd trouvé à la bibliothèque municipale avec son excellent catalogue en ligne, qui reproduisent la représentation montée par Peter Sellars à Helsinki en 2004 par l'orchestre de l'opéra national de Finlande avec ordinateur et

2. Voir Solveig SERRE, « L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique », *Nouvelle Revue d'esthétique* n° 12, 2013, p. 11-21.

3. Comme le dit Bertolt Brecht : « L'opéra est un art culinaire et vespéral qui ne peut être rénové dans les pays capitalistes », cité par Aude AMEILLE, « Mort et renaissance de l'opéra contemporain en Europe occidentale », *art. cit.*, p. 59.

instruments traditionnels. Ou alors, on peut voir la retransmission de la représentation du Metropolitan dans bien des cinémas autour du monde pour des prix raisonnables. Si encore aux yeux d'Adorno ou de Bartók¹, la possibilité de la reproduction mécanique de la musique paraissait dangereuse pour la musique, aujourd'hui l'accès de plus en plus illimité aux enregistrements paraît au contraire indispensable pour un spécialiste. Toute la sociologie de la musique a radicalement changé depuis les progrès de la reproduction de la musique, qui ont eu lieu depuis les années 1960, et plus encore avec les réseaux de communication contemporains où virtuellement tout est disponible partout, pour tous, gratuitement². Une des conséquences de ce changement est que l'opéra n'a plus *besoin* d'être l'apanage des riches, dès lors que l'accès à la musique ne coûte pas forcément plus cher que les billets des concerts des stars de variétés ou de grands matchs de foot, et que les enregistrements se trouvent gratuitement à la télévision, en ligne ou à la bibliothèque³ ;

— les classes sociales sont devenues floues et incapables de déterminer des goûts musicaux. En tout cas, la majeure partie de la classe dominante d'aujourd'hui se désintéresse de l'opéra et préfère

aller aux concerts de variétés ou de rock ensemble avec « les pauvres ». Les amateurs de musique contemporaine se trouvent dans toutes les classes sociales, mais toujours dans une position de minorité, en sorte que leurs goûts musicaux ne peuvent pas servir de signe de ralliement politique. Il est donc possible de penser que l'opéra s'est en même temps démocratisé et est devenu minoritaire. Cela donne de l'espoir à l'opéra car la nouvelle situation émancipe l'opéra de sa servitude politique et permet l'expression de positions politiques minoritaires – par exemple, la réflexion des conditions d'exil de part et d'autre de la Méditerranée dans *L'Amour de loin*.

Si ces observations sont justifiées, il est possible, sinon de rejeter, au moins de nuancer la critique classique de l'opéra comme mécanisme social par lequel une élite assoit son pouvoir. On trouve une autre image de la situation si on ne prend pas les mécanismes de distribution pour les *outils* d'une classe déjà constituée, mais si au contraire on prend le fonctionnement des mécanismes existants comme un point de départ et qu'on se demande seulement ensuite quelle communauté ils créent – et si c'est encore une communauté. Quels mécanismes réunissent les amateurs d'opéra contemporain ? Les opéras nationaux en font sans doute partie, mais de plus en plus importantes sont aussi les voies de distribution peu ou pas coûteuses pour le public des retransmissions radio et télévisées et celui des enregistrements en tous genres disponibles en magasin, bibliothèques et réseaux informatiques. Ces techniques créent un nouveau public ubiquitaire, dispersé, lié mais sans être visible ni conforme à une nation ou à une classe sociale. Si par ailleurs on se demande quelle est l'image du monde social et politique reflétée par le contenu des opéras contemporains, la réponse ne sera sans doute pas le monde royal, national ou communiste. Les opéras peuvent fort bien refléter des situations plus minoritaires, comme *L'Amour de loin* reflète les situations de l'exil ou *Ou bien le débarquement désastreux* de Heiner Goebbels reflète le colonialisme. Ainsi, d'un simple moyen politique, l'opéra peut devenir une voie de réflexion du monde contemporain.

1. Voir B. STIEGLER, « L'armement des oreilles : devenir et avenir industriels des technologies de l'écoute », *Circuit, musiques contemporaines*, vol 16, n° 3, 2006. Voir aussi P. SZENDY, *L'Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001. Ces auteurs montrent aussi que l'apport des nouvelles technologies ne se limite pas à l'écoute mais s'applique aussi à l'interprétation et à la composition.

2. A. BADIOU, *op. cit.*, p. 14-15.

3. Cela étant, si le prix ne détermine plus exclusivement l'accès à l'opéra, l'opéra reste socialement clivant aussi longtemps que les personnes non issues des classes dites supérieures croient que cet art n'est pas pour elles. Originaire de Finlande, où les bibliothèques municipales et l'éducation artistique de qualité sont depuis longtemps non seulement disponibles pour tous mais aussi utilisées par tous les gens un tant soit peu intéressés, quelle que soit la classe sociale, l'auteur de cet article croit à la possibilité de briser les exclusions culturelles. Pour ce qui concerne l'opéra, la tradition finlandaise – qui est aussi celle de Saariaho et de Hautsalo – n'a pas son origine dans la culture de cour du XVIII^e mais dans la culture de l'éveil national du XIX^e qui se veut à plusieurs égards *populaire*. Cela étant dit, l'exemple finlandais sert ici uniquement pour nuancer et évidemment non pas pour réfuter la célèbre analyse de Pierre BOURDIEU dans *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Conclusion

Nous avons examiné l'opéra comme art technique par excellence. Nous avons décomposé cette expression en quatre dimensions : les techniques de composition, l'art de l'interprétation, la machinerie de la scène et le dispositif social. Chaque fois, nous avons essayé de renverser l'approche traditionnelle consistant à examiner les techniques de l'opéra simplement comme moyens pour réaliser une idée musicale / dramatique / sociale. Au lieu de cela, nous avons montré comment les techniques peuvent aussi révéler puis interroger les lignées dont elles proviennent, les milieux associés qu'elles ouvrent et le monde qu'elles projettent. Le réel s'articule à travers les techniques. Par exemple, il n'y a pas de son musical « naturel » : nous découvrons la sonorité seulement dans la mesure où une vibration est motivée par un calcul musical, puis articulée par un corps savant ou par un instrument technique. De même, l'expérience de la passion ne se transmet pas toute seule : paradoxalement, elle nous *touche* seulement si elle est interprétée puis mise en scène grâce aux artifices d'interprétation et à une machine scénique complexe. Enfin, les dispositifs qui rassemblent le public de l'opéra contemporain ne sont plus un outil du pouvoir (royal, national) qui s'affirme, mais un ensemble de mécanismes qui rassemblent une communauté affective dispersée et éphémère qui ne se connaît pas comme communauté, ou tout au plus comme communauté d'amateurs séparés. Ainsi, la technique modifie la sociologie du public de l'opéra. Nous avons aussi voulu montrer que les techniques ne sont rien de donné qui formerait la matière du monde mais qu'elles sont elles-mêmes de la matière abstraite qui ne cesse de se réajuster et de produire de nouvelles formations.

En ce sens, on peut parler de la mise en scène de la technique elle-même dans l'opéra. Le monde de l'opéra est de part en part technique : chaque fois il met en scène les techniques qui sont à la disposition de ce monde. Il montre à quel point notre monde est une construction technique – et en la mettant en scène il l'interroge, la fait varier et joue avec elle. L'opéra n'est pas seulement la présentation d'un sens dramatique mais aussi une recherche dont l'objet est la technique elle-même, ses capacités de figurations et de fonctionnement. Dans l'usage brutal ordinaire, la technique est juste un outil, par exemple pour l'expression d'une idée. Ici, elle fait question : que peut-on faire, encore ? Que peut-on faire avec les techniques tonales, atonales, sérielles, à l'aide de l'ordinateur, quel ordinateur, et puis avec les chanteurs, avec d'autres techniques de chant et de jeu, avec les salles, avec une certaine spatialité et acoustique, et puis avec un public présent, absent ou en ligne... Comment l'opéra pourrait-il être mort quand tout cela reste à étudier ? Si tant est que la technique détermine très fortement notre existence, l'art de l'opéra aide à l'exposer puis à l'interroger de manière insigne.

Susanna LINDBERG